

Corrupción, pecado y perversión: la cara oscura de la fantasía romántica*

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
IES "Alberto Pico". Santander / UNED Cantabria



Grandiosa, satánica figura,
alta la frente, Montemar camina,
espíritu sublime en su locura,
provocando la cólera divina:
fábrica frágil de materia impura,
el alma que la alienta y la ilumina,
con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.
Segundo Lucifer que se levanta
del rayo vengador la frente herida,
alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida:
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida,
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta.
Y un báquico cantar tarareando,
cruza aquella quimérica morada,
con atrevida indiferencia andando,
mofa en los labios, y la vista osada;
y el rumor que sus pasos van formando,
y el golpe que al andar le da la espada,
tristes ecos, siguiéndole detrás,
repiten con monótono compás. [Espronceda (1984:110-111)]

Es Don Félix de Montemar, el protagonista de *El Estudiante de Salamanca*, enfrentándose, en el momento culminante de la obra, a la derrota y a la destrucción segura e inevitable. Todo en este poema, en este "cuento fantástico", que así lo denominó José de Espronceda, su autor, se dirige a este momento, a esta imagen del rebelde indómito que avanza indiferente por el agujero infernal, lleno de fantasmas y apariciones, por el lugar donde va a morir y condenarse sin remedio, tarareando una cancioncilla, arrogante e indiferente a todo lo que le rodea. Desde casi el principio de la obra ha perseguido a una mujer, o a una figura de mujer, y sin saberlo ha avanzado hacia su propia muerte. A través de una Salamanca nocturna e irreconocible, convertida en ciudad diabólica ha ido dándose cuenta, poco a poco, del destino final de su aventura; ha contemplado su propio cuerpo muerto en el cortejo de su entierro; y ahora, al final de su sombrío y fantasmagórico viaje, llegando a su destino, se da cuenta de que no hay escapatoria, de que no saldrá triunfante de esa encerrona de ninguna manera, de que nada le sirve confiar en su valor, en su fuerza y en su destreza con la espada.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX, dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011 del Gobierno de España, Ref. nº FFI2008/0035FILO.

Ante esa certidumbre de la muerte, Montemar, egregio ejemplo del rebelde romántico, responde con un desprecio total y absoluto a quienes tienen el poder de castigarle por su impiedad. Tal vez le queda una oportunidad, la oportunidad que aprovechó Don Juan Tenorio cuando la estatua del Comendador le asió con su fría mano y le dijo: "Conmigo al infierno ven". Don Juan, entonces se arrodilla y pide perdón a Dios: "Yo, santo Dios, creo en ti; / si es mi maldad inaudita, / tu piedad es infinita... / ¡Señor, ten piedad de mí!". Pero precisamente esa última oportunidad es la que más provoca la arrogancia del rebelde romántico. Que haya alguien por encima de él, capaz de castigarle, resulta insoportable, pero que haya alguien con el poder de perdonarle, ataca a la esencia misma de su identidad: perdonar supone que el que perdona está por encima del perdonado y Montemar jamás admitiría eso. Si Montemar hubiera conocido la obra de Zorrilla habría despreciado a Don Juan Tenorio: el egocentrismo del rebelde romántico le hace sentirse sólo frente al mundo y enfrentado a él; la conciencia de su valor y de su importancia y de su diferencia le hace probar todo aquello que está prohibido, precisamente por estarlo. Convencido de su superioridad el rebelde romántico no duda de lo imposible, lo vedado para los demás es algo que debe él mismo hacer, para demostrar y demostrarse que es único y diferente. Una frase que las modernas películas de terror han puesto de moda, "ten cuidado con lo que deseas, puede convertirse en realidad", resultaría absolutamente timorata para el romántico que desea todo aquello que está prohibido, que quiere que todo lo que desea se convierta en realidad y que no tiene en ello ningún cuidado.

Don Félix marcha al momento de su muerte y su eterna condenación, sin el menor arrepentimiento, sin el más mínimo temor, con, podemos decir, un alarde de chulería. Lejos de arrepentirse, como nos dice Espronceda, lo que pretende es que Dios se humille ante él y le dé explicaciones: su rebeldía le lleva a pedir cuentas a Dios, como lo hizo Lucifer antes de su caída. Esta es la más alta expresión de la rebeldía romántica, la orgullosa actitud de Don Félix le iguala al diablo que se atrevió a rebelarse ante Dios. Espronceda presenta a su héroe con complacencia, con admiración, identificándose con él. Schiller dedicó al tema de esta rebeldía total una obra de teatro: *Los Bandidos*; Milton dedicó centenares de páginas y miles de versos para exponer en *El Paraíso Perdido* la noble y altiva rebelión de Lucifer; Byron sacó continuamente a la luz de sus poemas personajes rebeldes y satánicos, pero es Espronceda quien con genio sintético, con el arte de la expresión justa de la palabra, nos presenta en unas pocas estrofas a este nuevo Lucifer, al paradigma de rebelde, al supremo malvado. Un ejemplo más de la fascinación que sienten los artistas románticos por el mal y por quienes lo encarnan.

A poco que se recorra la narrativa y el teatro romántico, ya sea en verso, ya en prosa, se echa de ver la extrema predilección que sienten los autores románticos por los malvados. Son personajes favoritos de los narradores y los autores teatrales que destellan con luz propia dentro de las obras en las que existen. Cuando Lucacks definió al protagonista de la novela histórica romántica como "héroe mediocre" acertó plenamente, aunque él se refería a otra mediocridad. Literariamente son tan mediocres que se desdibujan y desaparecen de la escena, ante la fuerza avasalladora de los villanos. Hasta un novelista tan conservador, moralista y bienpensante como Walter Scott se harta del sosísimo protagonista de *Ivanhoe* y centra su historia cada vez más, a medida que avanza, en los dos malvados: Reginaldo Frente de Buey que muere en un impresionante capítulo entre las llamas que incendian su castillo y el templario renegado, perjuro, licencioso y enamorado, Brian de Bois-Guibert, verdadero protagonista de la segunda parte de la novela, auténtico enamorado romántico dispuesto a perderlo todo, absolutamente todo, por su amor, sin importarle nada ninguna otra consideración. Tanta es la atracción que siente Scott por el satánico templario y tal el aborrecimiento que va cogiendo hacia el presunto protagonista que le niega el derecho más básico de todo héroe de aventuras: el duelo final con el malvado y la subsiguiente victoria. La víspera del esperado duelo, Bois-Guibert, muere, en una suerte de suicidio emocional, desgarrado entre sus pasiones contrapuestas del amor que siente por la judía Rebeca y el odio

que vuelca sobre ella por su rechazo. Scott no se recata de advertir al lector, tras el presumible final en el que el imbécil protagonista se casa con una noble sajona, tan imbécil como él, para vivir un sinfín de años de aburrimiento, que de seguro el recuerdo de la belleza de Rebeca asaltaría muchas noches al caballero de Ivanhoe. No le deseaba mucha felicidad al protagonista.

Y no es Scott el único que se siente fascinado por los malvados. Todos los autores románticos comparten esta atracción. En España, cuando Espronceda se dispone a narrar las valerosas hazañas del joven Usdróbal, titula su novela con el nombre de otro personaje, satánico y maldito: *Sancho Saldaña o el castellano de Cuellar*; Manuel Milá y Fontanals, maestro de Menéndez Pelayo, modelo y espejo de cristianos piadosos y devotos, en una narración de juventud, "Fasque Nefasque"¹, presenta a uno de los más cínicos malvados románticos, Bernardo, que planea asesinar a Huberto entre unas peñas para consumir su adulterio con la esposa del asesinado, a pocos metros del cadáver, aún caliente. Deslizándose por su palma la punta ensangrentada de la flecha que ha matado a Huberto exclama, contemplando la sangre en sus manos:

¡Así, para esto sólo te quería, para que me embriagases en pasión, sangre de Huberto! ¡Pronto me embriagará tu adulterio, Josefina de San Huberto! Esto quería, y que después me llamen cobarde porque he confiado a un criado la comisión de asesinar a un pobre caballero. ¿Qué me importa? ¿Había de poner en peligro mi vida cuando estoy cercano a gozar tanto? Si, que por besar a la adúltera con besos de delirio, en medio de unas ruinas, en medio del frío excitante de la noche, mi corazón, para quien son tan escasas las sensaciones, podría dar un pedazo de sí mismo. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 346)

Son precisamente los autores más morales, más religiosos y conservadores los que, en muchas ocasiones, dan rienda suelta a su lado oscuro y se centran en los malvados, y el público de la época aplaude, fascinado, sus desmanes. No cabe duda de que el éxito popular del *Tenorio* de Zorrilla, no se debe a su moralizante y religioso final de arrepentimiento y perdón, sino a los sucesivos desplantes y cínicas frases que va desgranando el protagonista. Su reflexión cuando ve las tumbas del Comendador, de Doña Inés y de Don Luis, construidas con el dinero del padre de Tenorio, es comparable a la que antes hemos visto de Bernardo ante la sangre de Huberto: *No os podréis quejar de mí, / vosotros a quien maté; / si buena vida os quité, / buena sepultura os dí.*

En una obra ya tardía, pero de indudable raigambre romántica está la más perfecta representación de esa fascinación por el mal: *El extraño de caso del Dr Jekyll y Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Hyde no es un monstruo, ni una criatura extraña: es, pura y simplemente, el auténtico Jekyll, libre de todos los frenos que la educación, la cultura, la sociedad y la religión han ido imponiendo a su verdadera naturaleza: el mal. Hyde desarrolla todos los deseos de Jekyll, los más íntimos, inconfesables y oscuros y Jekyll se entrega gozosamente al placer de ser malvado, lo mismo que tantos autores románticos que se detienen con deleite y detalle en los crímenes de los villanos de sus historias. No es extraño, por lo tanto, que en la fantasía romántica el mal y todo lo que está relacionado con él tenga una presencia dominante.

Pero antes de nada: ¿existe, en realidad, una literatura fantástica romántica? O mejor dicho, ¿es posible que exista?

¹ Publicado en 1837, en un volumen colectivo titulado Biblioteca Romántica Moderna (Barcelona: Imprenta de Estivill). Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 345-351).

Me voy a permitir citar al gran experto de la literatura fantástica española, en una definición sumaria y excelente del concepto de lo fantástico:

La literatura fantástica es un género que presenta fenómenos, situaciones que suponen una trasgresión de nuestro concepto de la real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esta dimensión fantástica se haga perceptible lo imposible debe aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean. (Roas, 2006: 10)

Por ello nuestra literatura fantástica propiamente dicha comienza con el realismo. Nuestros realistas son, casi todos ellos, buenos burgueses confortablemente instalados en la sociedad, además de algún aristócrata arruinado como Valera. Tranquilos, ciudadanos de un universo lógico y solidamente establecido, se pueden permitir el juego de la fantasía, de imaginarse una situación que rompa, por un momento, su cómodo universo, de sentir, un breve instante, el delicioso escozor de la inquietud, delicioso porque, apenas inquieta la conciencia, desaparece, sin comprometer seriamente la visión ordenada del mundo.

La fantasía realista es tranquila, cerebral, deliberada. Raramente salen en ella al descubierto los instintos profundos, los sentimientos ocultos del autor. Se juega sobre seguro, buscando una imagen, una situación desconcertante, que provoca la sorpresa del lector. Narrador y destinatario mantienen, a través de esa literatura fantástica, un diálogo intelectual y no comprometido, no peligroso, en el que ninguno de los dos deja salir a la superficie su vida espiritual.

Nada de esto vale para el romántico. En rigor, la literatura fantástica romántica se aparta totalmente de la definición que antes he citado, tanto que quizás puede plantearse que no debe ser llamada literatura fantástica. El romántico carece de una visión ordenada del mundo que una situación fantástica pueda alterar. El mundo romántico es confuso, porque la realidad que rodea al romántico no es sino una extensión de su propio yo. Y este yo romántico no es tranquilo, ni acomodado, ni está confortablemente asentado en una situación ya conocida. El mundo del romántico es desconcertante y lo maravilloso, lo irracional asaltan al ser humano en cada esquina, con la misma realidad, con la misma facilidad con que le asalta la política, el amor, la religión o cualquier otra tema de la literatura y del pensamiento.

No siempre fue así, sin duda, y el primer romanticismo, el de Rousseau, fue luminoso, alegre y esperanzado: creía en la igualdad de los hombres, en la felicidad en la tierra y en la capacidad del ser humano para crear un mundo más justo y mejor; es el romanticismo esperanzado, con el ideal revolucionario en su punto más alto. Pero ya a finales del XVIII, con ese ideal cuestionado y en buena parte fracasado, emerge el segundo romanticismo, un pensamiento, un sentimiento de crisis; espiritualidad y estética que hablan de un momento oscuro del alma. El romántico deja de ser el jubiloso guía del mundo y de sus semejantes; disgustado por aquello en que se ha convertido el bello sueño de la libertad, rompe con la razón y la lógica, se inclina decididamente a la intuición, al sentimiento y a la pasión: en el sueño, en lo imaginario ve la única posibilidad de redimirse de un mundo y de una sociedad condenada a la mediocridad.

Aquí el narcisismo, la egolatría desbocada que late en todo artista romántico, le lleva a la separación del resto del género humano. De ninguna manera puede un ser único y excepcional, como sin duda es él, integrarse en el mundo vulgar del resto de la humanidad. Nace uno de los mitos más acendrados del romanticismo: el héroe solitario, el individuo apartado y hostil a la sociedad; el personaje más representado en la imaginería romántica y que autores emblemáticos como Schiller, Victor Hugo, Byron y Espronceda sacan a la palestra apenas tiene una oportunidad: el ser superior y solitario, maldito por su misma superioridad.

Sólo y distinto, así lo presente Bécquer en su paradigmática leyenda, *El rayo de luna*, a través de su protagonista, Manrique:

-No sabemos -respondían sus servidores:- acaso estará en el claustro del monasterio de la Peña, sentado al borde de una tumba, prestando oído a ver si sorprende alguna palabra de la conversación de los muertos; o en el puente, mirando correr unas tras otras las olas del río por debajo de sus arcos; o acurrucado en la quiebra de una roca y entretenido en contar las estrellas del cielo, en seguir una nube con la vista o contemplar los fuegos fatuos que cruzan como exhalaciones sobre el haz de las lagunas. En cualquiera parte estará menos en donde esté todo el mundo.

En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes.

Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos.

Creía que entre las rojas ascuas del hogar habitaban espíritus de fuego de mil colores, que corrían como insectos de oro a lo largo de los troncos encendidos, o danzaban en una luminosa ronda de chispas en la cúspide de las llamas, y se pasaba las horas muertas sentado en un escabel junto a la alta chimenea gótica, inmóvil y con los ojos fijos en la lumbre.

Creía que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago, vivían unas mujeres misteriosas, hadas, sílfidas u ondinas, que exhalaban lamentos y suspiros, o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio intentando traducirlo.

En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas, imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender. (Bécquer, 2004: 154)

La soledad es su alimento y la busca incesantemente. De nuevo nos lo dice Bécquer, en el inacabado fragmento titulado "La mujer de piedra", que figura en *El libro de los gorriones*:

Por grande que sea la impresión que me causa un objeto expuesto de continuo a la mirada del vulgo, parece como que la debilita la idea de que tengo que compartirla con otros muchos. Por el contrario, cuando descubro un detalle o un accidente que creo ha pasado hasta entonces inadvertido, encuentro cierta egoísta voluptuosidad en contemplarlo a solas, en creer que únicamente para mí existe guardado, a fin de que yo lo aspire y goce su delicado perfume de virginidad y misterio. (Bécquer, 2004: 372)

Ese ser solitario se caracteriza, entre otras cosas, por dar rienda suelta a sus deseos, y entre todos ellos, sobre todo a uno: el deseo de lo inalcanzable. En su narcisismo masoquista encuentra satisfacción en saber que es el único que se atreve a desear aquello que no se puede alcanzar, que es imposible de conseguir. Los otros seres que hay a su alrededor apenas desean algo, y cuando lo hacen se trata de objetivos insignificantes que están al alcance de cualquiera. Él se atreve a desear lo imposible y está dispuesto a romper las reglas, y a enfrentarse con el mundo para conseguirlo. Por ello la biografía de muchos de los escritores románticos (Espronceda, Byron, Shelley) parece una permanente provocación a la sociedad en la que vivieron.

Pero este deseo de lo imposible, de lo inalcanzable (pensemos en la Rima XI de Bécquer; en "El rayo de luna" que acabamos de citar) le confiere también al protagonista romántico un halo trágico, que es muy perceptible en la literatura de esa época. Pues el héroe romántico está condenado al fracaso, va en su misma condición, en sus genes, en la estructura de su personalidad. Solo, aislado en un mundo que no le comprende, y al que está

dispuesto a desafiar será irremisiblemente condenado por ese mundo que le aplasta finalmente.

Se aleja, por lo tanto, de la sociedad de sus contemporáneos y se vuelca hacia su interior, hacia la exploración de su yo y de todas las capas de su mente, incluidas las más oscuras, sobre todo las más oscuras. Y allí encuentra nuevas sensaciones y nuevas ideas. Y allí acecha el doble². A lo largo del siglo XIX el tema romántico del doble aparece y reaparece en la pluma de importantes escritores. El Medardo/Victorino de Hoffmann en *Los elixires del diablo* (1816); el *William Wilson* de Poe (1839); el Goliadkin de Dostoievski en *El doble* (1846); el Jekyll/Hyde de Stevenson (1886). El origen de la idea reside en el irresistible impulso que sienten los románticos hacia la introspección, una verdadera manía de la autocontemplación. "Es preciso que nada de mí quede oscuro u oculto; es preciso que me mantenga incesantemente ante sus ojos, que me siga en todos los extravíos de mi corazón, en todos los rincones de mi vida que no me pierda de vista un solo instante", dice Rousseau en el Libro II de sus *Confesiones*.

Esa atención obsesiva hacia sí mismo, se detiene con mucha frecuencia en los más inquietante; todo lo que es oscuro y ambiguo, caótico, misterioso, demoníaco, atrae la atención del romántico. Esa acentuada introspección da el primer paso hacia el psicoanálisis, pues no deja de ser el primer descubrimiento de la existencia de un ser inconsciente oculto en las profundidades de nuestra mente. Los románticos ya empiezan apercibir la existencia de los que Jung definió como el arquetipo de "La sombra": el lado oscuro de nuestra personalidad.

El doble romántico es manifestación de esa presencia oscura, amenazante, y al mismo tiempo seductora, de la sombra. El romántico teme la aparición de algo o alguien que le arrebatase la realidad, la personalidad, la existencia: el doble. Si es creación del original, es creación involuntaria y por ello mismo más aterradora. Su misma existencia provoca el horror como le ocurre a William Wilson a quien la sola contemplación de su doble le produce una repugnancia/odio/terror invencible. Como creación involuntaria muchas veces es (o puede ser) enfermedad mental como ocurre en Dostoievski o la aparición del mal oculto en el corazón del ser humano como en Hoffmann o Stevenson. El doble romántico es además incontrolable, aparece con insistencia y va suplantado la personalidad del original. Muchas veces es una versión negativa, malvada, del original tal como ocurre con Goliadkin y con Hyde, o tal vez la realización de deseos ocultos de sus originales: del auténtico Goliadkin, de Jekyll. Como creación del inconsciente del original es emanación de deseos ocultos, de intenciones no confesadas ni en la propia mente del original, de negros pensamientos no reconocidos.

Mas en otros casos, esos negros pensamientos, esos deseos inconfesables, no producen horror, sino atracción, salen del inconsciente que los románticos están descubriendo y explorando y se presentan en la mente consciente. El romántico, que ya se ha enfrentado con la sociedad, que desprecia sus normas y sus leyes, que sólo se admira y estima a sí mismo, se encuentra de pronto con que hay una serie de impulsos oscuros, turbios, perversos en su personalidad y en su interior y que sólo tiene que abrir una puerta para acceder a ellos.

Y abre la puerta. ¿Cómo no la va a hacer si está prohibido? Precisamente es prohibición le empuja. ¿Cómo no lo va a hacer si es un pecado? Nada más tentador para el romántico que el pecado, cuando el pecado es el máximo crimen posible y él, el romántico, el único lo bastante audaz y grande como para atreverse a cometerlo. Todo su ser le reclama ser el más atrevido, el más osado, el más criminal y el más sacrílego del género humano.

² Sobre el tema del doble en la cultura romántica, véase el estudio de Tollinchi (1989). Sobre su presencia en el cuento español del siglo XIX un completo y profundo análisis en Martín (2007)

Con ello, el romántico traspasa la última barrera: es el momento del pecado. La pérdida del concepto del pecado ha hecho que la comprensión de los rasgos profundos de la fantasía romántica sean difíciles de entender en la actualidad. La posibilidad del pecado depende enteramente de la creencia, de la religiosidad. Creencia y religiosidad que comparten autor, lector y sociedad. Los románticos viven en un momento en que esa creencia religiosa es compartida por todos. Y ellos, en su superioridad, en uso de su valor, en su arrogancia, indiferentes al destino trágico que le espera, disfrutando perversamente de ese destino trágico, son los que se atreven a adentrarse en el pecado como acto de rebelión suprema.

En nuestros días, el escepticismo religioso, el cambio de mentalidad, las diferencias históricas y culturales han convertido a la fantasía en un juego, una diversión que comparten autores y lectores igualmente descreídos y escépticos. El pecado ha dejado de considerarse con el crimen supremo y de hecho se está desvaneciendo la idea de pecado. Hoy en día, cualquiera de las obras que siguen la estela de Tolkien, que muchos disfrutamos y que indignan a los puristas de la fantasía "seria", se esfuerzan en crear un mundo literario, en el que exista la creencia, en que no haya duda de la existencia de un Dios capaz de premiar y castigar, y en que el pecado sea posible. El pecado es necesario para conocer, en su totalidad la experiencia del mal, para desarrollar la sombra, el lado oscuro que llevamos dentro. Pero el héroe romántico y el escritor romántico creen firmemente en la existencia de un dios, un premio y un castigo, una norma externa y una trasgresión mortal de esa norma. Y por ello, porque esa norma existe y la desprecian, porque se puede pecar y ellos se atreven, porque el pecado contra Dios es el crimen supremo y son ellos y sólo ellos los que se atreven a cometerlo, dan rienda suelta en su fantasía a todas las oscuridades, a todas las zonas sombrías de su mente y a sus más negros deseos.

Entre estos deseos oscuros que los románticos se atreven a desvelar están algunas perversiones sexuales que van a tener una amplia descendencia artística y literaria: la atracción amorosa y sexual que despierta la enfermedad, el sadismo, la necrofilia.

En realidad ese deseo amoroso unido a la enfermedad, a la locura, incluso a la agonía, la muerte y la corrupción de la carne, no es sino un elemento más de la autocomplacencia de los románticos.

Isabel no le amaba, ni su alma se hallaba dotada del temple necesario para poder amar (claro es que no usamos esta palabra en la acepción en que por un abuso suele tomarse, sino con toda la energía que se encierra en su sentido exacto). Buena por naturaleza y por el ejemplo de su madre, Isabel no pasaba de una mujer vulgar, en cuanto a sentimientos. Incapaz de concebir un crimen, como de comprender un rasgo heroico o una pasión profunda. Eduardo necesitaba un alma de fuego para unirse y simpatizar con la suya, y en donde creyó encontrarla solo halló un alma vulgar, solo hielo. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 174)

Son palabras pertenecientes a un relato de 1835³, *Pamplona y Elizondo*, obra de José Negrete, Conde de Campo-Alange, uno más de la larga serie de autores del romanticismo muertos en plena juventud. Negrete es recordado, hoy en día, más que por su obra, por el emocionado recuerdo que le dedicó su amigo Larra.

³ Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 167-183). Eduardo, un joven oficial cristiano, se enamora durante su convalecencia de Isabel, una muchacha de Pamplona en cuya casa se ha hospedado. Pero ésta no le corresponde y cuando Eduardo está a punto de declararle su amor, le comunica que va a casarse con su primo Diego. Eduardo, todavía convaleciente, vuelve al frente y se extravía en las montañas después de accidentarse tras una batalla. Pide albergue a unos pastores y es traicionado por ellos y entregado a los carlistas. A punto de ser ejecutado le salva la llegada de las tropas gubernamentales a Elizondo. De vuelta a Pamplona muere en el hospital, mientras Isabel celebra su boda con Diego.

Campo Alange debía morir. ¿Qué le esperaba en esta sociedad? Militar, no era insubordinado; a haberlo sido, las balas le hubieran respetado. Hombre de talento, no era intrigante. Liberal, no era vocinglero; literato, no era pedante; escritor, la razón y la imparcialidad presidían a sus escritos. ¿Qué papel podía haber hecho en tal caos y degradación?

Ha muerto el joven noble y generoso, y ha muerto creyendo; la suerte ha sido injusta con nosotros, los que le hemos perdido, con nosotros cruel; ¡con él misericordiosa!

En la vida le esperaba el desengaño; ¡la fortuna le ha ofrecido antes la muerte! Eso es morir viviendo todavía; pero ¡ay de los que le lloran, que entre ellos hay muchos a quienes no es dado elegir, y que entre la muerte y el desengaño tienen antes que pasar por éste que por aquélla, que éstos viven muertos y le envidian!

Las lágrimas de Larra y el lamento están, en realidad, dedicadas a sí mismo. El artículo es del 15 de Enero de 1837. Menos de un mes después Fígaro ponía fin a su vida.

Larra y Campo-Alange compartían este concepto del amor como pasión devoradora. Como hemos visto en la cita del relato se trataba, no ya de encontrar a una mujer enamorada, sino a una mujer diferente, capaz de concebir tanto un crimen como una pasión, a una mujer que se atreviera con todo: en suma a una igual, a la unión de dos almas excepcionales, de dos artistas.

Este amor era un cosa extraña, inusitada, maravillosa y sólo al alcance de unos pocos, y los románticos lo buscan allá donde los demás no se atrevían a llegar. Por otro lado la separación entre el artista y la sociedad hace que cada vez más el artista se vea a sí mismo y la sociedad también le vea como distinto, más aún como extraño: sonámbulo, maniático, loco, enfermo. El romántico va a buscar el verdadero amor en seres tan solitarios, extraños y apartados como él; son sus iguales y en ellos puede encontrar esa llama a la que refería Campo-Alange: así aparece la obsesión amorosa por la enfermedad.

La descripción morosa y amorosa de la enfermedad que lentamente consume a la protagonista es el tema central del último tercio de la novela *El Señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco, fechada en 1844, hasta tal punto que se convierte en lo fundamental de la culminación de la novela. En *La tercera dama duende*⁴, del hispano venezolano José Heriberto García de Quevedo (1847) los amantes, ambos gravemente enfermos de tuberculosis, la enfermedad romántica por excelencia, se intercambian, como prenda de amor, sus pañuelos manchados de sangre. De tuberculosis esta también enferma, Elvira, la protagonista de *La corona de fuego* (1846)⁵ de Benito Vicetto. Que

a pesar de la incombustible enfermedad que la desmejoraba de día en día, había despertado en el pecho del abad de San Vicente una de esas pasiones superiores a nuestra razón y a nuestras

⁴ Relato publicado en *El Siglo Pintoresco* (1837: 260-262/280-283/300-303). Un grupo de jóvenes forzados a refugiarse de la lluvia cuentan historias amorosas. Uno de ellos cuenta como conoció a su amada Helena en un viaje, y como ésta enferma de tuberculosis muere a poco de conocerse. Hay un gusto por el misterio, y un evidente erotismo mezclado con la enfermedad, un vago incesto (los amantes se llaman hermanos el uno al otro) y referencias a Byron.

⁵ Publicada en *El Siglo Pintoresco* (1846: 185-188). Tras una introducción que explica lo muy propias que son las tierras que hay junto al río Miño para las narraciones románticas, cuenta una leyenda de Monforte de Lemos. El Conde de Lemos tenía una hermosa hija, Elvira, que había causado el amor sacrílego e ignorado del Abad del monasterio de San Vicente del Pino. Cegado por ese amor el abad hace asesinar a un paje al que Elvira ama, y después aprovechando una ausencia del Conde viola y después envenena a Elvira. Cuando el conde llega y encuentra a su hija muerta no sospecha nada (la joven estaba muy enferma). Pero al cabo del tiempo un criado suyo que va a morir y que había sido comprado por el Abad le cuenta los crímenes de éste. El Conde prepara un gran festín y en medio de él anuncia los crímenes del Abad y le corona con una corona de hierro al rojo vivo. Es interesante ver que el autor cuenta que la iglesia ha reelaborado esta leyenda para exculpar al abad y presentar al conde como un asesino y no como un vengador. El cuento puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 721-727)

fuerzas, que duran mientras dura el alma, y que sólo deposita el hombre en el sepulcro. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 723)

La pasión del Abad fue tan extremada que terminó en la violación y el envenenamiento de la joven enferma. Un caso extremo de ese amor por la enfermedad se halla en uno de los mejores cuentos, sino el mejor, del romanticismo español: *El lago de Carucedo* de Enrique Gil y Carrasco⁶, cuando su protagonista Salvador, separado por la desgracia y el destino de su amada María, ingresa en un monasterio y se hace especialmente devoto de una imagen de la Dolorosa, imagen en la que adivina una mirada de amor. Hasta que un día llega al monasterio, María, enferma, enloquecida y olvidada de sí misma, pero la viva imagen de la Dolorosa de la que Salvador es devoto. Salvador siente renacer su amor, ahora con mas fuerza si cabe por la pobre María loca y enferma y además reencarnación de la virgen dolorosa con lo que se añade a la obsesión por la enfermedad el toque de sacrilegio y de pecado que tanto buscan los escritores románticos.

Esta fascinación por la enfermedad y la decadencia física es paralela, dentro de la mentalidad romántica a la presencia abrumadora de la ruina como elemento estético. Los románticos presentan una y otra vez las ruinas: como escenario, o como protagonistas, en literatura y en pintura. Pedro de Madrazo lo explicaba así en 1837:

Todo lo que no está civilizado, todo cuanto existe libre del artificioso dominio del hombre habla a su corazón. Sólo las cosas que él ha adulterado para su uso son mudas: porque están muertas. Pero estas mismas cosas se reaniman, vuelven a tomar una vida mística cuando el tiempo desgasta y destruye su utilidad. La destrucción, pasando sobre ellas, las vuelve a su relación con la naturaleza. Por eso los edificios modernos son monumentos mudos; por eso las ruinas tienen voz. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 156)

Los escenarios solitarios, melancólicos, semiderruidos encajan a la perfección con la complacencia romántica en la degeneración, que deviene de la búsqueda de experiencias no compartidas con el común de los mortales.

En cuanto a mí, puedo asegurar a usted que en aquel templo abandonado y desnudo, rodeado de tumbas silenciosas, donde descansan ilustres próceres, sin descubrir, al pie del ara que la sostiene, más que las mudas e inmóviles figuras de los abades muertos, esculpidas groseramente sobre las losas sepulcrales del pavimento de la capilla, la milagrosa imagen, cuya historia conocía de antemano, me infundió más hondo respeto, me pareció más hermosa, más rodeada de una atmósfera de solemnidad y de grandeza indefinibles que otras muchas que había visto antes en retablos churriguerescos, muy cargadas de joyas ridículas, muy alumbradas de luces

⁶ El relato puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 489-523). Un estudio del mismo en Rodríguez Gutiérrez (2000 y 2004: 328-341). Salvador y María son dos jóvenes de origen desconocido que se aman y viven en las tierras del monasterio de Carucedo. El señor del castillo de Cornatel intenta secuestrar a María y Salvador le mata. Se ve precisado a huir. Va a la guerra de Granada, se convierte por su heroísmo en amigo de Rodrigo Tellez Girón, maestre de Calatrava, y es recompensado por los reyes. Mientras tanto recibe cartas del abad de Carucedo que le informan de la desaparición y después de la muerte de María. Salvador desesperado se une a Colón en su expedición y comparte sus sufrimientos, su éxito y las injusticias que le inflingen. Al final decepcionado del mundo y recordando siempre a María decide volver al monasterio y hacerse monje. Al poco tiempo muere el Abad y Salvador es escogido para su sucesor. Transcurre el tiempo y Salvador no logra olvidar a María. Un día comentan los lugareños que un fantasma se parece en un valle. Acude Salvador a verlo y encuentra a María, que huída de un monasterio donde estaba, vaga enloquecida. La alberga en una casa próxima al monasterio y la atiende a fin de curarla de su locura. Cuando decide renunciar a su hábito y romper todas sus promesas para permanecer junto a María un terremoto asola el lugar y lo que era el monasterio queda cubierto por el lago de Carucedo.

⁷ Se trata de un fragmento del cuento "Una impresión supersticiosa", publicado en la revista No me olvides, en su número 9, de 2 de julio de 1837. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 355-358)

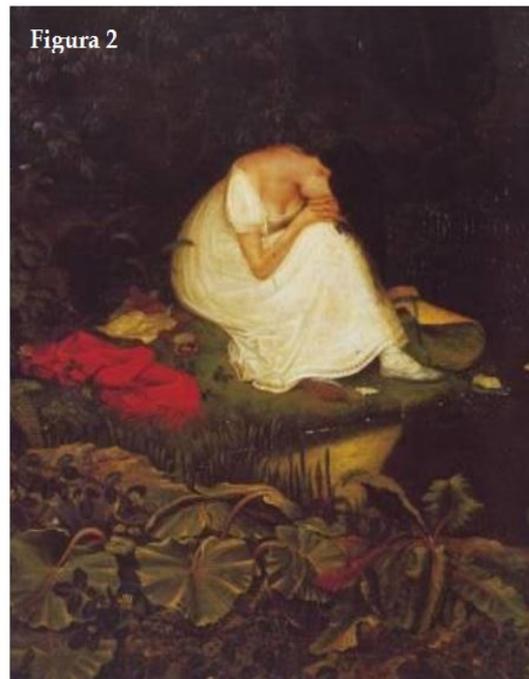
en forma de pirámides y de estrellas, muy engalanadas con profusión de flores de papel y de trapo.

De nuevo, Bécquer, ahora en la última de las *Cartas desde mi celda*, hablando de la semiderruida iglesia del Monasterio de Veruela, y de una imagen mal conservada de una Virgen, nos sirve de ejemplo para esta preferencia por las ruinas, por la semioscuridad, por lo solitario, triste y abandonado.

Solitarias, tristes y abandonadas estás las ruinas que son escenario de "Fasque nefasque", de Manuel Milá y Fontanlas, en las que Bernardo espera, para consumar su crimen y su satisfacción, la llegada de la adúltera Josefina. Ha hecho asesinar a su marido, Huberto, se ha deleitado haciendo resbalar el dardo ensangrentado por la palma de su mano y contemplando la sangre de la víctima. Pero mientras espera la llegada de su amante, lamenta que esta no sea lo que él en realidad desea. Es demasiado sana, hermosa, lozana. El necesita otro tipo de mujer para culminar su placer criminal:

Josefina es demasiado bella; sin facciones atormentadas, sin ojos sanguinosos es incapaz de entender mis risas de deleite. ¿Qué me importa el fuego de un corazón tranquilo? Si a lo menos viniese temblando. (Rodríguez Gutiérrez: 2008: 347)

El objeto del deseo, del deleite de Bernardo y de muchos personajes románticos es esa mujer de facciones atormentadas, temblorosa, con los ojos inyectados en sangre, sufriente...



La imaginaria romántica abunda en el tema de la mujer doliente y melancólica, que los pintores afrontan con una muy definida intención erótica. Ya en 1801 [Figura 01] Constance Marie Charpentier, pintora francesa discípula de Jacques Louis David presenta esta mujer pensativa, vestida de blanco, con las formas que empiezan a ser perceptibles través del vestido. El título, claro está, es *Melancolía*. De 1825 [Figura 02] es la *Desilusión amorosa* del irlandés Francis Danby. Sigue el vestido blanco y empieza a aparecer un motivo repetido [Figura 3]: el cuello y hombros de la mujer como centro de la luz en el cuadro, normalmente en posturas de abandono, letargo o muerte. La asociación entre el erotismo y la melancolía y tristeza femenina ya es mucho más perceptible en este [Figura 4] *Pensamiento melancólico*, de Francesco Hayez, veneciano, autor de una de las más celebres pinturas románticas: *El beso*. El cuadro es de 1842,

y presenta una visión tónica del romanticismo: la fragilidad y la desilusión como elementos de la personalidad femenina. La ensoñación [Figura 5] como un elemento paralelo y muchas veces simultáneo con la melancolía aparece en esta *Muchacha sentimental* del pintor alemán Johann Peter Hasenclever (1846). En 1848 [Figura 6] Alexandre Cabanel, uno de los más celebres pintores de escenas histórico-románticas de Francia, presentó esta *Albaydé*, representación gráfica de un personaje de *Las Orientales* de Víctor Hugo, reunión de tristeza y erotismo en la obra literaria y en la pintura.

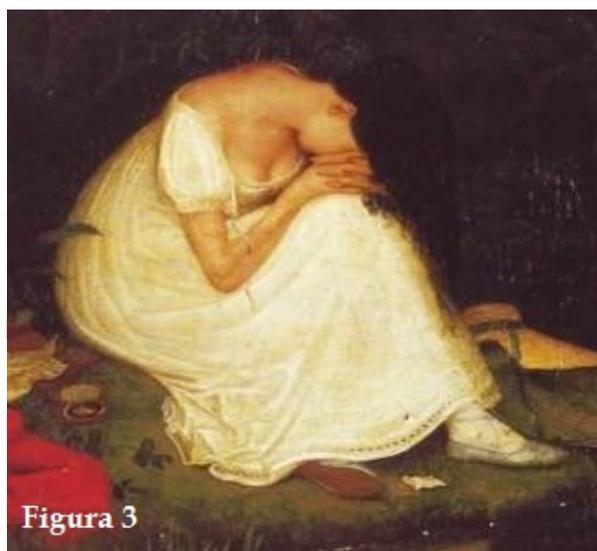


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

En literatura también se repitió una y otra vez esta imagen de la mujer doliente de blancas vestiduras.

María es bella y virtuosa; sus facciones son el retrato de un alma pura y en todas sus acciones de deja conocer la dulzura de su corazón. María tiene veinte años, su rubio cabello ya cae sobre su frente, formando graciosos rizos, que ceden al más leve soplos del céfiro, ya va sencillamente ceñido a su rostro a unirse por bajo de la oreja a la trenza que forma su peinado. Sus ojos, azules cual la atmósfera que nos rodea, ya se elevan al cielo como si le pidiesen un objeto que cree no poder hallar en este mundo o se clavan en la tierra como si en su seno estuviese lo que en vano busca en su derredor. Sus labios de carmín se entreabren alguna vez y dejan asomar una sonrisa, que más bien que el placer expresa la amargura y la ironía del dolor. Su tez blanca, empalidecida por el pesar, la hace semejante a una de aquellas sublimes creaciones de Rafael Urbino.

Tal es la protagonista de "María-Felipe" (1837)⁸ que bien pudiera servir de modelo para una gran cantidad de heroínas de los cuentos románticos. Bella, inocente, pálida y apesadumbrada. Matilde, la triste y desgraciada amada de "Stephen" (Eugenio de Ochoa, 1835)⁹, "iba vestida de blanco y el viento hacía flotar sobre su frente de nieve, juntamente con sus dorados rizos los pliegues de una blanca mantilla" (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 210). "Luisa", la protagonista del trágico cuento fantástico del mismo autor (1835)¹⁰ es

una de las mujeres más hermosas del Imperio; sus ojos son del color del cielo en una mañana de primavera; su rostro delicado tiene la palidez de la luna, en su cabello rubio ceniciento brillan reflejos argentinos cuando los hiera la luz del sol; su cuerpo es tan airoso y flexible como una palma oriental. Hay además en toda su persona un no se qué de aéreo e ideal que revela su celeste naturaleza. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 243).

Un bello fantasma aparece en relato anónimo de 1838, "El espectro"¹¹:

La imagen de la condesa Eulalia, pálida, mortal, destrenzada la cabellera y cubierta de blancos y temerosos cendales, se ve cruzar por las almenas y atravesar desiertas galerías arrastrando cadenas. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 407)

⁸ Publicado en la revista *Observatorio Pintoresco* (1837: 78-80). Más que un cuento, hay una descripción de dos tipos. María, prototipo romántico y Felipe, enamorado sin esperanza de ella.

⁹ Publicado en *El Artista* (1835: 234-238/243-248/255-262). Stephen, un joven pintor alemán, de misterioso origen, que vive desde niño en Madrid se enamora de Matilde. La marquesa madre de Matilde le encarga un retrato, pero enamorada a su vez del joven pintor urde una intriga para separar a los enamorados. Lo consigue pero a resultas de ello Matilde muere y Stephen se suicida. Un visitante le revela a la marquesa que Stephen es su hijo que ella abandonó cuando era pequeño. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 207-226)

¹⁰ Publicado en *El Artista* (1835: 40-45). Alemania. Siglo XVI. Luisa se enamora de Arturo, un joven de padres desconocidos. El barón, padre de Luisa se entera, tiende una emboscada a Arturo y le asesina. El fantasma de Arturo se apodera de Luisa y le lleva a ver su entierro por unas ondinas una de las cuales es la madre de Arturo. Al fin, el río lleva los cadáveres de Arturo y Luisa ante el Barón que enloquece. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 243-250). Años después, Ochoa reeditó el cuento con el título de "Hilda". Un penetrante análisis del relato en Beser (1997)

¹¹ Publicado en *Liceo Artístico y Literario* (1838: 24-35). En la desembocadura del Guadalquivir, en las ruinas del castillo de Santa Eulalia se produce el hallazgo de un ataúd con un manuscrito de donde el autor ha sacado esta historia. El Conde de Santa Eulalia es un borracho impenitente pero su hija Eulalia lo disimula y hace creer a todo el mundo que su padre no aparece apenas en público porque se dedica a la alquimia. El conde decide casar a su hija con el joven Fernán Nuñez. Eulalia, está enamorada de García un joven paje enfermo que ella oculta en una habitación del castillo. Ambos enamorados se juran amor eterno para siempre. Tiempo después un peregrino llega al castillo que está abandonado y se entera de que el conde murió de manera misteriosa y que su hija apareció muerta el mismo día de la boda antes de casarse. Desde entonces el castillo está habitado por los fantasmas. El peregrino decide pasar la noche allí y ve un fantasma al que persigue. Al final el peregrino resulta ser García y el fantasma es Eulalia que no ha muerto y que se finge fantasma mientras espera el regreso de su amado. El cuento está contado a través de una serie de escenas: presentación de los personajes; diálogo entre García y Eulalia; diálogo entre el peregrino y una pueblerina que le cuenta los sucesos que han ocurrido; encuentro de García y Eulalia y resumen final. El cuento puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 401-410)

Isabel en “A un Pícaro otro Mayor” (Luis Olona, 1848)¹² es “una mujer que acaso contara de veinte a veinticinco años, hermosa pero pálida y abatida”. María en “La Muerte de un Ángel” (Lino Talavera, 1841)¹³ es “una joven de veinte años que por sus deshechos rizos, la palidez de su rostro y lo angustiado de su pecho se la hubiera creído la estatua del dolor: hermosa era, pero un espectador habría compadecido más la angustia de su alma que admirado la belleza de sus facciones”. Teodosia, la esposa de “León el Armenio” (Torcuato Tárrego, 1846)¹⁴ está “pálida por los padecimientos de su espíritu” y el Emperador se estremece “al contemplar la marmórea y casi misteriosa figura de su esposa”.

La presencia repetida de esta figura femenina en novelas, cuentos y pinturas es lo suficientemente abundante como para provocar este malévolo retrato de Carlos García Doncel, que nos presenta, en la sátira antirromántica, “Una Noche Divertida”, (1847)¹⁵ a una joven, que se ha vestido “a la romántica” para asistir a un baile.

Delgada como un alambre, revela bien claramente una constitución enfermiza, sin que sea necesario añadir la extrema palidez de su rostro que la debe en buena parte al uso inmoderado del vinagre. Una gran cantidad de rizos que caen bastante lacios hasta sus hombros, la hacen parecerse a un perro de aguas recién salido del baño, y el traje consabido de la inocente vestal, con su velo blanco y su corona de rosas, también blancas en otro tiempo, le dan el aspecto de una pobre difunta que dejando su nicho, se viene a sorprender en el baile al ingrato amante que la ha arrojado tan temprano al sepulcro

¹² Publicado en *El Laberinto* (1848: 101-102/122-123/138-139/148-150). Durante la primera guerra carlista, Isabel, esposa de un conde legitimista esconde a un antiguo novio suyo, carlista. Su criado Mauricio, un personaje satánico, maquina un plan para asesinar al conde, hacer aparecer como culpables a Isabel y a Enrique, el carlista. y de esta manera quedarse con la fortuna del conde. Lo consigue con ayuda de Jaime y Felipe, dos bandidos como él, y huyen todos a Lisboa donde tienen secuestrada a Isabel. Al cabo de dos años regresa Enrique con otro nombre (no se explica de que manera lo ha conseguido, pues había sido apresado) y consigue fugarse con la condesa, mientras que Mauricio, Felipe y Jaime se matan entre ellos.

¹³ Se trata de un relato publicado en tres ocasiones: (*El Panorama*, 1841: 142-148; *La Alhambra*, 1841: 18-23; *El Iris*, 1847: 203-207). El cuento se compone de tres escenas y un epílogo. En la primera tres personas (una madre, un amigo de ésta y un aya) esperan a un médico ante la cuna de un niño moribundo. Ante la tardanza, la madre del niño y el amigo deciden ir a buscar al médico. En la segunda el médico que está en un baile de sociedad se niega a ver al niño y le da a la madre una receta escrita. En la tercera, cuando la madre vuelve junto al niño, este ya ha muerto y el papel que le ha dado el médico resulta ser una poesía amorosa que el médico le ha dado por error. En el epílogo se cuenta la boda de la madre del niño con el amigo, el triunfo del doctor en sociedad y el recuerdo del aya al niño muerto. Sobre Lino Talavera véase Rodríguez Gutiérrez, Borja. “Un venezolano en la Granada romántica: Lino Talavera” en *Patrimonio Literario Andaluz*. 4. (En preparación)

¹⁴ Publicado en *La Esperanza* (1846: 196-198). Teodosia, la esposa del emperador de Bizancio, tiene un sueño profético que augura el asesinato del Emperador y la ruina de su familia. León va a orar para pedir la protección de Dios, pero es asesinado en la misma iglesia.

¹⁵ Publicado en *El Iris* (1847: 9-13 / 27-30). Un joven, Arturo, que galantea a una mujer a la que apenas ha visto, Eustaquia, recibe un carta de ella en la cual le cita a un baile de máscaras, al que irá acompañado de su tía. Como en realidad la autora de la carta es la tía solterona, en el baile se producen una serie de equívocos de los cuales Arturo escapa a duras penas. Hay abundantes elementos antirrománticos.

Ahora bien, es fácil dar el paso de la contemplación de la melancolía y la tristeza como un espectáculo erótico al sadismo y la complacencia en el sufrimiento físico. No es infrecuente encontrar en la pintura romántica representaciones explícitas de ese sadismo. De 1810 [Figura 7] es *Cassandra* de Jerome Martín Langlois, pintor francés afincado en Italia, en donde una



Figura 7

encadenada, torturada y desnuda figura femenina, presentada entre luces y sombras, espera una muerte segura a manos de la vengativa diosa Atenea. En 1819 [Figura 8] Jean Auguste Dominique Ingres vuelve a presentar el erotismo de la mujer desnuda, sufriendo y encadenada, cuando Ruggiero libera a Angélica de las garras del dragón. En España, [Figura 9] en 1879, Ignacio Pinazo presenta estas torturadas *Hijas del Cid*, que, como Angélica en el cuadro anterior, esperan, maniatadas y desnudas, a sus libertadores. Incluso en cuadros aparentemente ajenos a esta temática como por ejemplo, un cuadro de 1855, piadosamente titulado: *El siglo de Augusto, el nacimiento de Jesucristo* podemos encontrar,

en medio de la multitud de personajes y escenas [Figura 10] una escena en la que el sadismo romántico vuelve a parecer. Pero pocas representaciones tan perfectas de esta tendencia como este celebre cuadro de Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* (1827) [Figura 11]. Pese a que se ha dicho que la fuente de inspiración de Delacroix fue una obra de Byron, *Sardanapalus*, el escritor inglés se limitaba a reflejar que Sardanapalo se arroja con su favorita, Myrrah en las llamas de una hoguera para suicidarse. Autores más antiguos que Byron contaban que en el incendio perecieron también esclavas y eunucos de Sardanápalo. Pero es Delacroix el que confiere al tema toda la carga de sádica sexualidad que conlleva. En el centro de la imagen, el protagonista, Sardanápalo, cómodamente acomodado en su lecho, rodeado de violencia, sangre y cadáveres femeninos desnudos [Figura 12], fija su mirada es la escena de la esquina inferior derecha [Figura 13], donde una bella esclava se retuerce, en el momento de su asesinato, en un éxtasis claramente sexual.



Figura 8

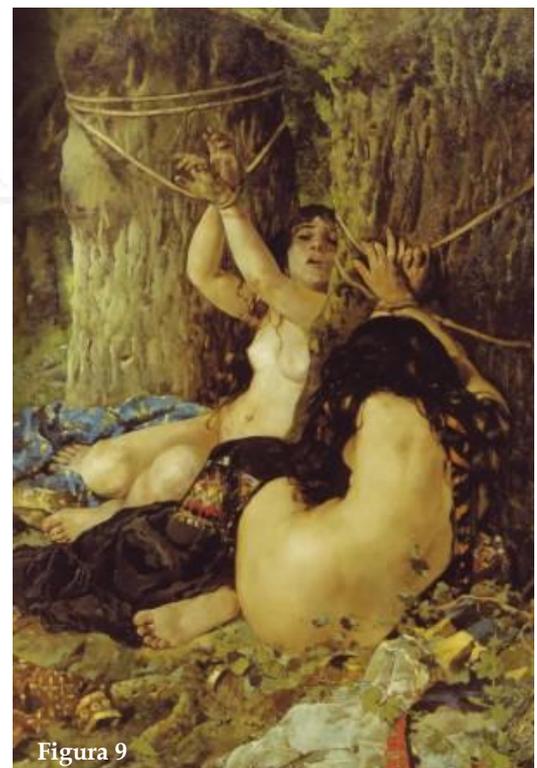


Figura 9

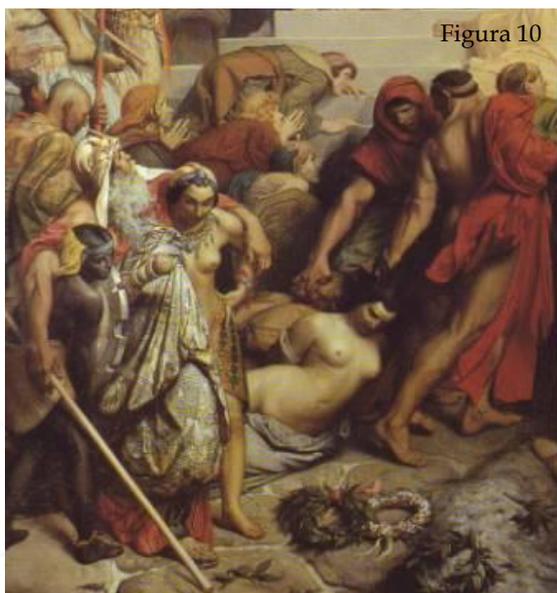


Figura 10



Figura 11

Figura 12

Figura 13

Un paso más allá está la muerte, otro elemento frecuente de la delectación sexual perversa del lado oscuro de los románticos. En 1808, [Figura 14] Anne-Louis Girodet presenta una escena de las obras más famosas del momento: *Atala* de Chateaubriand (es autor también de un famoso retrato del escritor). La escena se centra en el cuerpo femenino, en el que nos encontramos de nuevo [Figura 15] con las blancas vestiduras que lo recubren y desvelan,

iluminadas por una luz especial. Entre 1820 y 1825, al alemán afincado en Francia, Ary Schaeffer, pinta [Figura 16] este cuadro escenificación de la Balada *Lenore* de Gottfried Burger. *Lenore* es una obra de culto y referencia para todos los románticos del continente y una de las obras de recepción mas amplia y rápida del XIX europeo, recepción a la que se han dedicado varios estudios. Escrita en

Figura 14

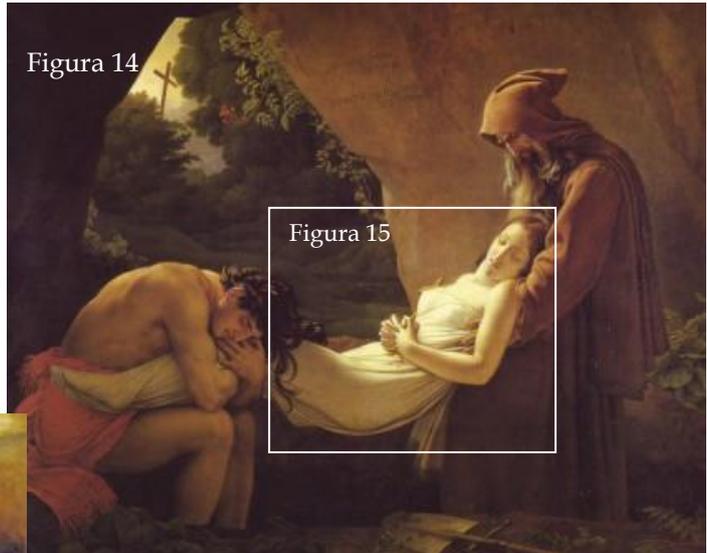


Figura 15



Figura 16



Figura 17



1774, se publicaron al menos treinta versiones en inglés antes de 1892. En francés se realizaron aún más y es de destacar que cinco de ellas se deben al mismo autor, Gerard de Nerval, totalmente obsesionado con el poema. La balada cuenta la espera de Lenore a su amado Wilhelm, que no regresa a ella tras finalizar la Guerra de los Siete años. Por fin una noche llega Wilhelm, en un negro caballo y cubierto por una negra armadura. Wilhelm invita a Lenore a subirse a su caballo para casarse antes de que termine la noche y emprende con ella a la grupa un vertiginosa cabalgada en la que susurra incesantemente, «los muertos van de prisa». La

cabalgada termina en un cementerio, donde fantasmas de todas clases salen a recibir a Wilhelm que no es sino un esqueleto. Por más que Lenore [Figura 17] no está muerta durante la cabalgada en la versión literaria, Schaeffer la presenta como un cuerpo inerte, semidesnudo, y como antes en la *Atala* de Girodet, centro de la luz del cuadro¹⁶.

Cuando en 1852, el prerrafaelista inglés John Everett Millais presento su célebre *Ofelia* [Figura 18] estaba más atento a presentar el estado anímico de la suicida enloquecida que al potencial erotismo de la situación. Pero, sólo tres años después, [Figura 19] Paul Delaroche, en 1855, en esta *Joven mártir cristiana* añade una definida sensualidad a la imagen de la bella ahogada en la que de nuevo el vestido blanco y la luz son protagonistas de la escena.



Figura 18



Figura 19

¹⁶ La huella de Lenore está también presente en el relato "Luisa" (o "Hilda") de Eugenio de Ochoa, que antes hemos mencionado. Sobre la recepción de Lenore en España: Juretschke (1975-1976); Escobar (1989) y Roas (2006:128-131)

El amor, la muerte y el amor a la muerte y a la muerta son temas obsesivos de Gustavo Adolfo Bécquer y se repiten una y otra vez en sus obras. Muy especialmente la imagen de piedra de la difunta, la imagen funeraria es motivo frecuente, con lo que este amor a la muerta se entreteje con una sensación de sacrilegio religioso, de pecado, tan del gusto del erotismo romántico. Porque esa imagen de piedra pertenece a la iglesia y la mujer que entra en la iglesia, en realidad está muerta. Así al menos lo presenta Bécquer en *Tres fechas*¹⁷, describiendo la toma de hábito de una joven novicia:

Reinó un profundo silencio; todos los ojos se fijaron en ella, y comenzó la última parte de la ceremonia.

La abadesa, murmurando algunas palabras ininteligibles, palabras que a su vez repetían los sacerdotes con voz sorda y profunda, le arrancó de las sienes la corona de flores que las ceñía y la arrojó lejos de sí... ¡Pobres flores! Eran las últimas que había de ponerse aquella mujer, hermana de las flores como todas las mujeres.

Después la despojó del velo, y su rubia cabellera se derramó como una cascada de oro sobre sus espaldas y sus hombros, que sólo pudo cubrir un instante, porque en seguida comenzó a percibirse, en mitad del profundo silencio que reinaba entre los fieles, un chirrido metálico y agudo que crispaba los nervios, y la magnífica cabellera se desprendió de la frente que sombreaba, y rodaron por su seno y cayeron al suelo después aquellos rizos que el aire perfumado habría besado tantas veces...

La abadesa tornó a murmurar las ininteligibles palabras; los sacerdotes la repitieron, y todo quedó de nuevo en silencio en la iglesia. Sólo de cuando en cuando se oían a lo lejos como unos quejidos largos y temerosos. Era el viento que zumbaba estrellándose en los ángulos de las almenas y los torreones, y estremecía, al pasar, los vidrios de color de las ojivas.

Ella estaba inmóvil, inmóvil y pálida como una virgen de piedra arrancada del nicho de un claustro gótico.

Y la despojaron de las joyas que le cubrían los brazos y la garganta, y la desnudaron, por último, de su traje nupcial, aquel traje que parecía hecho para que un amante rompiera sus broches con mano trémula de emoción y cariño.

El esposo místico aguardaba a la esposa. ¿Dónde? Más allá de la muerte; abriendo sin duda la losa del sepulcro y llamándola a traspasarlo, como traspasa la esposa tímida el umbral del santuario de los amores nupciales, porque ella cayó al suelo desplomada como un cadáver. Las religiosas arrojaron, como si fuese tierra, sobre su cuerpo, puñados de flores, entonando una salmodia tristísima; se alzó un murmullo de entre la multitud, y los sacerdotes con sus voces profundas y huecas comenzaron el oficio de difuntos, acompañados de esos instrumentos que parece que lloran, aumentando el hondo temor que inspiran de por sí las terribles palabras que pronuncian. (Bécquer, 2006: 324)

La joven va vestida de blanco (el traje nupcial), se la compara a una virgen de piedra, y cae desplomada como un cadáver. Las obsesiones románticas de Bécquer transforman esta ceremonia en un asesinato cometido por la iglesia y la joven monja queda convertida en una mujer de piedra. Esa mujer de piedra que tantas veces reaparece en la obra de Bécquer, objeto sacrílego de su deseo amoroso. Aunque no es segura la fecha de composición de «La Mujer de piedra», que antes he citado, tal vez este fragmento autobiográfico sea su primera aparición de esa obsesión en su obra:

Sobre una repisa volada, compuesta de un blasón entrelazados de hojas y sostenido por la deforme cabeza de un demonio, que parecía gemir con espantosas contorsiones bajo el peso del sillar, se levantaba una figura de mujer esbelta y airosa. El dosel de granito que cobijaba su

¹⁷ Joan Oleza (2008) hace un sugerente y cautivador análisis sobre este relato y sobre su característica básica de mezcla de experiencia personal del autor y procedimientos narrativos ficcionalizadores (relato de autoficción). En nuestro caso, esta característica resaltaría aún más lo que hay en este cuento de obsesiones personales del propio Bécquer y no de un personaje creado ad hoc.

cabeza, trasunto en miniatura de una de esas torres agudas y en forma de linterna que sobresalen majestuosas sobre la mole de las catedrales, bañaba en sombra su frente; una toca plegada recogía sus cabellos, de los cuales se escapaban dos trenzas, que bajaban ondulando desde el hombro hasta la cintura, después de encerrar como en un marco el perfecto óvalo de su cara. En sus ojos, modestamente entornados, parecía arder una luz que se transparentaba al través del granito; su ligera sonrisa animaba todas las facciones del rostro de un encanto suave, que penetraba hasta el fondo del alma del que la veía, agitando allí sentimientos dormidos, mezcla confusa de impulsos de éxtasis y de sombras de deseos indefinibles. (Bécquer, 2006: 374)

Así la describe, con un énfasis amoroso evidente, poniendo su belleza por encima de las mujeres vivas y auténticas.

Inmóvil, las ropas cayendo a plomo y vistiendo de anchos pliegues el tronco para detenerse, quebrando las líneas, al tocar el pedestal, los ojos entornados, las manos cruzadas sobre un libro de oraciones; y el largo brial perdido entre las ondulaciones de la falda, podía asegurarse, y al menos este efecto producía, que debajo de aquel granito circulaba como un fluido sutil un espíritu que le prestaba aquella vida incomprensible, vida extraña, que no he podido traslucir jamás en esas otras figuras humanas cuyas ropas agita el aire al pasar, cuyas facciones se contraen o dilatan con una determinada expresión y que, a pesar de todo, son únicamente, al tocar la meta de su perfección posible, mármol que se mueve como un maravilloso autómatas, sin sentir ni pensar. (Ibid: 374)

Manrique, el protagonista de *El rayo de luna*, cuando describe la belleza de la mujer que busca, imagina, adivina, no encuentra mejor comparación para elogiar su belleza que la de las imágenes de las iglesias:

Yo la he de encontrar, la he de encontrar; y si la encuentro, estoy casi seguro de que he de conocerla... ¿En qué?... Eso es lo que no podré decir... pero he de conocerla. El eco de sus pisadas o una sola palabra suya que vuelva a oír, un extremo de su traje, un solo extremo que vuelva a ver, me bastarán para conseguirlo. Noche y día estoy mirando flotar delante de mis ojos aquellos pliegues de una tela diáfana y blanquísima; noche y día me están sonando aquí dentro, dentro de la cabeza, el crujido de su traje, el confuso rumor de sus ininteligibles palabras [...] Jella es alta, alta y esbelta como esos ángeles de las portadas de nuestras basílicas, cuyos ovalados rostros envuelven en un misterioso crepúsculo las sombras de sus doseles de granito! (Bécquer, 2006: 154)

También en la Rima LXXIV, vuelve a aparecer la mujer de piedra:

En la imponente nave
del templo bizantino,
vi la gótica tumba a la indecisa
luz que temblaba en los pintados vidrios.
Las manos sobre el pecho,
y en las manos un libro,
una mujer hermosa reposaba
sobre la urna, del cincel prodigio.
Del cuerpo abandonado
al dulce peso hundido,
cual si de blanda pluma y raso fuera,
se plegaba su lecho de granito.
De la sonrisa última
el resplandor divino
guardaba el rostro, como el cielo guarda
del sol que muere el rayo fugitivo.

Objeto también, esta nueva mujer de piedra, del deseo becqueriano:

La contemplé un momento,
y aquel resplandor tibio,
aquel lecho de piedra que ofrecía
próximo al muro otro lugar vacío,
en el alma avivaron
la sed de lo infinito,
el ansia de esa vida de la muerte
para la que un instante son los siglos... (Bécquer, 2006: 98-99)

Deseo de unión con la muerta y de la propia muerte...

Pero es en "El beso" donde podemos encontrar más desarrollada esta obsesión de Bécquer por sus amadas de piedra. El oficial francés, enamorado de la imagen funeraria de una mujer que encuentra en una iglesia de Toledo no es sino una transfiguración del propio Bécquer:

No podéis figuraros nada semejante, aquella nocturna y fantástica visión que se dibujaba confusamente en la penumbra de la capilla, como esas vírgenes pintadas en los vidrios de colores que habréis visto alguna vez destacarse a lo lejos, blancas y luminosas, sobre el oscuro fondo de las catedrales.

Su rostro ovalado, en donde se veía impreso el sello de una leve y espiritual demacración, sus armoniosas facciones llenas de una suave y melancólica dulzura, su intensa palidez, las purísimas líneas de su contorno esbelto, su ademán reposado y noble, su traje blanco flotante, me traían a la memoria esas mujeres que yo soñaba cuando casi era un niño. ¡Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de la adolescencia!

Yo me creía juguete de una alucinación, y sin quitarle un punto los ojos, ni aun osaba respirar, temiendo que un soplo desvaneciese el encanto. Ella permanecía inmóvil.

Antojábaseme, al verla tan diáfana y luminosa que no era una criatura terrenal, sino un espíritu que, revistiendo por un instante la forma humana, había descendido en el rayo de la luna, dejando en el aire y en pos de sí la azulada estela que desde el alto ajimez bajaba verticalmente hasta el pie del opuesto muro, rompiendo la oscura sombra de aquel recinto lóbrego y misterioso. (Bécquer, 2006: 234)

El amor del oficial francés por la mujer de piedra es obsesivo, plenamente romántico. Injuria a la estatua, también orante, del esposo de la difunta, esculpido junto a ella, antes de intentar besar a la estatua, ante el asombro de sus compañeros.

-¡Miradla!... ¡miradla!... ¿No veis esos cambiantes rojos de sus carnes mórbidas y transparentes?... ¿No parece que por debajo de esa ligera epidermis azulada y suave de alabastro circula un fluido de luz color de rosa?... ¿Queréis más vida?... ¿Queréis más realidad?... -¡Oh!, sí, seguramente -dijo uno de los que le escuchaban-; quisiéramos que fuese de carne y hueso.

-¡Carne y hueso!... ¡Miseria, podredumbre!... -exclamó el capitán-. Yo he sentido en una orgía arder mis labios y mi cabeza; yo he sentido este fuego que corre por las venas hirviendo como la lava de un volcán, cuyos vapores caliginosos turban y trastornan el cerebro y hacen ver visiones extrañas. Entonces el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco; porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa del mar para mi frente calurosa, beber hielo y besar nieve... nieve teñida de suave luz, nieve coloreada por un dorado rayo de sol.... una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura, que parece que oscila al compás de la llama, y me provoca entreabriendo sus labios y ofreciéndome un tesoro de amor... ¡Oh!... sí... un beso... sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume. (Bécquer, 2006: 239-240)

Pero el anunciado beso no llega a producirse. El sacrilegio del oficial francés, del propio Bécquer, es castigado con la muerte por un tremendo golpe de la mano de la estatua del esposo de la mujer de piedra.

El oficial francés enaltece la superioridad de la belleza de la mujer de piedra sobre las de carne y hueso como antes lo ha hecho Bécquer. El deseo que siente por esa imagen de la muerte es el mismo que siente Bernardo, de "Fasque nefasque", por una Josefina más pálida y sufriente y temblorosa; es el mismo amor que Salvador, de "El lago de Carucedo" experimenta hacia su amada María mezcla de mujer y Virgen Dolorosa o quizás hacia la propia Dolorosa; el mismo deseo malsano que hace que el abad de "La corona de fuego" se enamore de forma apasionada y lujuriosa de una enferma moribunda y consumida por la enfermedad, y, probablemente el mismo deseo extraviado, de algo distinto, único, sacrílego y pecaminoso que hace a Félix de Montemar seguir a la imagen de mujer que le obsesiona, pero a las advertencias humanas y divinas, hasta llegar a su muerte celebrando sus bodas con un descarnado esqueleto.

La fantasía (si es que tal nombre se le puede aplicar) romántica es, al fin y al cabo, un medio de liberar los demonios que los románticos sienten en su interior, de sacar a la superficie sus deseos, de llevar a cabo todas sus rebeliones y de configurarse como seres distintos. Realización de que lo querrían hacer, de lo que desean hacer, demostración de independencia, de su solitaria excepcionalidad, de su arrogante desprecio para todo lo que los demás respetan. Representación de su rebelión contra todos, contra el mundo y contra un Dios en el que creen firmemente y de quien no desean sino un castigo, pues no le perdonan el que tenga capacidad de perdonarles. Exposición de su ser más profundo, de sus auténticos sentimientos. Nunca evasión, ni juego, ni imaginación intrascendente. Literatura comprometida con lo que a los románticos más importa: su rebelde, única e indómita personalidad.

Bibliografía

- AMORES, Montserrat y Rebeca MARTÍN (2008) *Estudios sobre el cuento español del Siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006) *Obras completas*, ed de Joan Estruch Tobella. Madrid, Cátedra
- BESER, Sergio. (1997) "En torno a Hilda, cuento de Eugenio de Ochoa" en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX*, Barcelona, Milenio, pp. 249-266.
- ESCOBAR, José (1989) "La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada *Lenore* de G. A. Bürger" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt an Main, Vervuert-Verlag, Vol. II, pp. 41-48.
- ESPRONCEDA, José de (1984) *El estudiante de Salamanca*, ed de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra.
- JURETCHSKE, Hans (1975-1976) "Comentario a tres traducciones de la balada *Lenore* de Gottfried August Bürger" en *Filología Moderna*, 56-57-58, pp. 91-132.
- MARTÍN, Rebeca (2007) *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- OLEZA, Joan (2008) "Cuento y mandato de presente. Relatos de autoficción en la prensa del XIX", en Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.) *Estudios sobre el cuento español del Siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 13-34.

ROAS, David (2006) *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel Editorial.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2000) "Cuento y drama romántico: *El lago de Carucedo*" en *Hispanic Journal*, 21(2), pp. 501-514.

— (2004): *Historia del cuento español. 1764-1850*, Madrid-Frankfurt, Iberomericana-Vervuert.

— (2008): *El cuento romántico español. Estudio y antología*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo (también disponible en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://descargas.cervantesvirtual.com/serolet/SirveObras/24694918878836611754491/032069.pdf?incr=1>)

TOLLINCHI, Esteban (1998): *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura en el Siglo XIX*, Puerto Rico, Universidad.

